

## ARAZZI AD ANVERSA: ECFRASI DOPO TASSO

di EMMA GROOTVELD\*

Lodovico Guicciardini, osservando a proposito delle Fiandre che «sopra tutto vi è ammirabile et profittevole il mestiere delle tappezzerie, che vedrai opera di seta, d'argento et d'oro, per industria e per spesa maravigliose e stupende»<sup>1</sup>, ci ha lasciato una celebre testimonianza del prestigio degli arazzi fiamminghi nel Cinque-Seicento. La fama dei tessitori fiamminghi era tale che i loro arazzi finirono non solo nei palazzi ma anche negli «spazi» della letteratura cortigiana ed encomiastica, come nel caso dell'*Anversa liberata* e dell'*Anversa conquistata*, due poemi eroici sull'assedio di Anversa del 1585. In entrambi si trovano descrizioni di arazzi, le cui qualità ecfraistiche sono messe in evidenza dalle *mises en abyme* e dai connotati storici, letterari, simbolici degli oggetti d'arte. Interpretando il termine «ecfrasi» secondo la definizione di Murray Krieger, «ekphrasis presupposes that poetry defines its mission through its dependence on the mission of another art»<sup>2</sup>. Se la missione delle *Anverse* è la celebrazione di Alessandro Farnese e della riconversione cattolica di Anversa, le ecfraisi conferiscono un'evidenza simbolica e visiva al loro messaggio ideologico ed encomiastico.

La tematica delle *Anverse* rimanda agli ambienti farnesiani di Roma e del ducato di Parma dell'inizio del Seicento, nei quali la conquista di Anversa (1585) fu ritenuta un evento di considerevole importanza, poiché fu opera del principe (e poi duca) di Parma e Piacenza Alessandro Farnese, nipote di Carlo V e capitano di gran fama<sup>3</sup>. Già celebre in seguito alla battaglia di Lepanto (1571), Alessandro nel 1577 fu inviato da Filippo II nelle Fiandre, essendo una parte della popolazione

\* Università di Lovanio

<sup>1</sup> LODOVICO GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i paesi bassi*, Anversa, Silvius, 1567, p. 88.

<sup>2</sup> MURRAY KRIEGER, *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, p. 6.

<sup>3</sup> Giovanni Botero espose, nel decimo libro di *Della Ragione di Stato*, le virtù del perfetto capitano con l'*exemplum* di Alessandro Farnese: «non è virtù di capitano, non arte di militia, non prodezza, non valore, ch'egli non habbia mostrato nell'assedio della incomparabile città di Anversa»; GIOVANNI BOTERO, *Della Ragione di Stato*, Venezia, Nicolò Misserini, 1606, pp. 287.

insorta contro la sovranità spagnola e la Chiesa cattolica<sup>4</sup>. In qualità di capitano dell'esercito e governatore generale dei Paesi Bassi meridionali, il principe di Parma vi riconsolidò il controllo asburgico riconquistando fra il 1581 e il 1585 numerose città<sup>5</sup>. Nell'estate del 1584 toccò ad Anversa, allora centro del protestantesimo nelle Fiandre e una delle città più ricche d'Europa.

Il 3 luglio Alessandro Farnese cinse d'assedio la città: un'impresa ardita, poiché Anversa era attraversata e circondata da acque, sfruttate dagli abitanti anche come sistema difensivo. Ciononostante con la costruzione di un ponte che impedì ogni soccorso alla città da parte degli alleati, egli riuscì a farla capitolare. Nel luglio del 1585 Anversa si vide costretta ad avviare le trattative per la pace. L'esito fu accettabile per entrambe le parti, e la pace fu sancita il 27 agosto con un ingresso solenne nella città. Anversa, «Troia novella», aveva subito un assedio di dimensioni epiche a opera di Alessandro Farnese, il quale, per i poeti delle *Anverse*, fu un esemplare *miles christianus* a capo della lotta contro gli eretici<sup>6</sup>.

Morto Alessandro (1592) la sua immagine di capitano cattolico fu riabilitata e custodita dai discendenti<sup>7</sup>. Delle celebrazioni letterarie di Alessandro si occupava, tra l'altro, l'Accademia degli Innominati di Parma, un ambiente influenzato dalla poetica di Torquato Tasso – tant'è che la prima edizione integrale della *Gerusalemme liberata* uscì proprio a Parma, nel 1581, anno in cui lo stesso Tasso era entrato a far parte di quest'accademia. L'*Anversa conquistata* e l'*Anversa liberata* possono essere lette in rapporto a tale ambiente, seppur con delle riserve, soprattutto per il secondo poema<sup>8</sup>. L'analisi dell'ecfrasi che si propone in questa sede si fa, pertanto, tenendo conto della poetica tassiana.

Nei *Discorsi dell'arte poetica*, pubblicati a Venezia nel 1587, Tasso raccomandò di basare l'argomento dei poemi eroici sulla storia medievale e di evitare le «isto-

<sup>4</sup> GRAHAM DARBY, *The origins and development of the Dutch Revolt*, Londra-New York, Routledge, 2001; GEOFFREY PARKER, *The Dutch Revolt*, Londra, Allen Lane, 1977.

<sup>5</sup> Sulle imprese di Alessandro Farnese nelle Fiandre si veda LÉON VAN DER ESSEN, *Alexandre Farnèse, prince de Parme, gouverneur général des Pays-Bas 1545-1592*, 5 voll., Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1933-1937.

<sup>6</sup> Tale la definisce Fortuniano Sanvitale, autore dell'*Anversa conquistata* (p. 60).

<sup>7</sup> Pochi anni prima della morte Alessandro era caduto in disgrazia presso Filippo II. Tra le opere che dovevano ripristinare la sua immagine (biografie e storiografie, componimenti di poesia e cicli iconografici) vi è un ciclo di affreschi dei suoi successi nelle Fiandre progettato dal figlio Odoardo per il Palazzo Farnese a Roma; cfr. ROBERTO SABBADINI, *La grazia e l'onore. Principe, nobiltà e ordine sociale nei ducati farnesiani*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 177-205.

<sup>8</sup> Per l'Accademia degli Innominati, l'influenza del Tasso e la posizione dei poemi nel programma dell'Accademia si veda LUCIA DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma. Teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 165-254. La riserva riguarda l'attribuzione e la datazione incerte dell'*Anversa liberata* (cfr. *infra*, n.10) e la mancanza di riferimenti allo statuto di Accademico Innominato da parte dell'autore dell'*Anversa conquistata*, presenti invece in pubblicazioni anteriori dello stesso.

rie moderne», le quali comprometterebbero la «licenza di fingere» necessaria al poeta epico: sarebbe troppo audace quel poeta «che l'impresa di Carlo Quinto volesse descrivere altrimenti di quello che molti, ch'oggi vivono, l'hanno viste e maneggiate»<sup>9</sup>. Tra i poeti che affrontarono tale conflitto tra credibilità storica e finzione poetica, celebrando imprese coeve, figuravano proprio gli autori dell'*Anversa liberata* e dell'*Anversa conquistata*.

L'*Anversa liberata* è un componimento incompiuto, composto da tre canti in ottava rima, del quale ci è pervenuta solo una versione manoscritta di paternità insicura<sup>10</sup>. Nel poema, che si contraddistingue per un'enfaticizzata dimensione 'meravigliosa' (rappresentata da demoni, giganti, maghi, miracolosi interventi) d'ispirazione leggendaria e cattolica, il "vero storico" è subordinata alla creazione di un'immagine miracolosa di Alessandro in quanto "Perfetto Capitano"<sup>11</sup>. Il tono mistico domina soprattutto nell'ultimo canto, in cui Alessandro ha una visione dell'aldilà e assiste a una messa cattolica, ed ha una corrispondenza nelle rappresentazioni di oggetti d'arte sacra nella scena ecfrastica, la quale è ambientata in una chiesa.

Nell'*Anversa conquistata* invece, poema in cinque libri di endecasillabi sciolti composto dal Conte di Sala Fortuniano Sanvitale<sup>12</sup>, si è dato maggior risalto alla storicità della narrazione, basata principalmente sul racconto dello storico Cesare Campana<sup>13</sup>. Sanvitale (letterato e pittore) ricorre nel poema all'ecfrasi in due importanti occasioni. La prima si riferisce all'arazzo offerto ad Alessandro dagli ambasciatori di Anversa per sancire la capitolazione della città (libro IV), la seconda descrive l'apparato trionfale che la città erige per l'ingresso solenne di Alessandro alla fine dell'opera (libro V).

Mentre nei maggiori poemi eroici rinascimentali, l'ecfrasi encomiastica di solito rimanda a opere immaginarie – si pensi, ad esempio, alla loggia di Febosilla

<sup>9</sup> Citiamo da TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Pomarici, Bari, Laterza 1964, p. 10.

<sup>10</sup> Il manoscritto cartaceo è nella Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Cava con la segnatura V-C-8 ed è stato edito a cura di Fernando Salsano, GIOVAN BATTISTA MARINO, *Anversa liberata, tre canti inediti. De' capelli di S.ta Maria Maddalena, due odi inedite*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956. Per l'attribuzione a Marino rinviamo a L. DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma*, cit., p. 165 n. 1, da affiancare al giudizio di EMILIO RUSSO in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, I, Roma, Salerno, 2009, p. 289, per il quale la paternità di Marino è «ora rifiutata [...] dalla critica, sulla base della mano diversa che redige e corregge le ottave».

<sup>11</sup> Esempi sono l'assistenza della Vergine nel primo canto e la visione celeste nel terzo. *Il "Perfetto Capitano". Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*. Atti dei seminari di studi Georgetown University a Villa "Le Balze" Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara 1995-1997, a cura di Marcello Fantoni, Roma, Bulzoni, 2001.

<sup>12</sup> *Anversa | Conquistata* | Di | Fortuniano Sanvitale | Delli Conti Di Sala. | All'illustrissimo, Et Reverendissimo | Signor Cardinale Farnese. | [...] | In Parma, Appresso Erasmo Viothi, MDCIX..

<sup>13</sup> Sull'opera, oltre che la Denarosi, si veda FERNANDO SALSANO, *Fortuniano Sanvitale, Studi secenteschi* (1964), 5, pp. 69-92 e PIETRO BONARDI, *Fortuniano Sanvitale "delli Conti di Sala". Letterato e pittore*, Sala Baganza, Editoria Tipolitotecnica, 2003.

nell'*Orlando Innamorato*, il padiglione di Cassandra nell'*Orlando Furioso* o gli affreschi nel palazzo d'Armida nella *Gerusalemme liberata* –<sup>14</sup> nell'*Anversa conquistata* si riferisce a una situazione reale e a oggetti esistenti. Essa, infatti, ricostruisce con una certa fedeltà storica il trionfo celebrato il 27 agosto 1585 con una processione nei luoghi più importanti della città.

Il modo in cui Sanvitale utilizza i dati storici si percepisce meglio se si confronta la realtà rappresentata nel poema con quella delle fonti finora individuate. L'esistenza delle statue menzionate dall'autore è attestata da vari documenti storici: tra queste di rilievo è la colonna sovrastata dalla rappresentazione scultorea di Alessandro<sup>15</sup>. Nella versione di Sanvitale la colonna è effigiata di imprese, dando luogo a un breve catalogo delle vittorie ottenute da Alessandro nelle Fiandre prima dell'assedio di Anversa. E ciò pare innanzitutto motivato da ragioni letterarie, oltre che encomiastiche: il racconto degli antefatti dell'impresa attraverso l'ecfrasi, come anche già ritenuto dal Tasso, è un espediente funzionale alla narrazione poiché il poema comincia *in medias res*, cioè a impresa militare già iniziata<sup>16</sup>.

Se la descrizione di oggetti storicamente attestati ci permette d'accostare Sanvitale a una categoria di poeti che Massimiliano Rossi definisce «fortemente compromessi [ ] con la reale tradizione figurativa», cioè poeti che nel cantare degli eventi contemporanei non sarebbero riusciti a liberarsi dalla «zavorra cronachistica», dall'altro lato il poeta non abbandonò del tutto la «licenza di fingere»: un modo di operare, quindi, che configurerebbe un poema in parte distante dal tradizionale modello epico-cavalleresco, e tale, pertanto, da aprire a nuove riflessioni sulla natura del genere letterario<sup>17</sup>. Tale effetto di verosimiglianza storica si mani-

<sup>14</sup> GUIDO BALDASSARRI, *Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1982, p. 612.

<sup>15</sup> In un inventario delle incisioni del comune di Anversa (1571) si menzionavano le statue di Nettuno che cavalca un pesce e del gigante, mentre la mappa della città disegnata da Frans Hogenberg (pubblicata nella cronaca di Aytzinger del 1585) mostra Bacco e la colonna romana (cfr. MARGIT THÖFNER, *A Common Art. Urban ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt*, Zwolle, Waanders, 2007). La Fenice e i pianeti sono attestati nella cronaca di EMANUEL VAN METEREN, *Historia Belgica nostri potissimum temporis Belgii sub quator Burgundis & totidem Austriacis Principibus coniunctionem & gubernationem breviter*, sn. sd. (1598?), p. 385.

<sup>16</sup> In analogia con il virgiliano tempio di Giunone, Tasso inserì un ciclo di affreschi nella tenda di Goffredo della *Gerusalemme conquistata*, esponendovi «tutte le attioni principali che furono fatte da' christiani ne' sei anni precedenti della guerra» (T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1995, XXXVII 7-9).

<sup>17</sup> MASSIMILIANO ROSSI, *Operatività dell'ecfrasi*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, p. 355 e p. 360. Un esempio dato da Rossi è *Carlo V in Olma* (Vicenza, 1567) di Anton Francesco Olivieri, un poemetto dedicato all'immaginario ingresso in Olma di Carlo V. Questo condivide con l'*Anversa conquistata* alcune caratteristiche, come l'encomio di Carlo V e l'impiego dell'endecasillabo sciolto. L'ecfrasi avvicina la colonna dell'*Anversa conquistata* al secondo arco trionfale del *Carlo V*, che raffigura gli antefatti della guerra di Smalcalda.

fešta similmente nella rappresentazione dell'arazzo nell'ultimo libro dell'*Anversa conquistata*. Per celebrare la pacificazione di Anversa, sancita dal perdono da parte di Alessandro delle «offese / fatte al suo Rè, fatte al Rettor del Cielo», è organizzato un ricco banchetto (libro IV). La celebrazione è movimentata da un «musicò gentile», il cui canto è ispirato all'uomo, emblema per eccellenza della pace nel secolo precedente<sup>18</sup>:

Forti, e famosi Eroi, alto pensiero  
Hor m'invita a cantar: ma par, ch'affrene  
L'obietto ogni mio dir, che non ho versi,  
Eguali al merto del gran Carlo Quinto. [...]»<sup>19</sup>

Nel seguito, lo scopo encomiastico del canto è ripreso dall'ecfrasi: ora le lodi toccano al nipote di Carlo V che riceve una serie di regali dagli ambasciatori di Anversa<sup>20</sup>. Tra i doni offerti si trova una tela riccamente lavorata che rappresenta la battaglia di Lepanto, lo scontro di quindici anni prima tra le flotte ottomane e cristiane. Non si può escludere che Sanvitale abbia avuto in mente un arazzo esistente: la battaglia era un tema molto rappresentato nei tappeti prodotti nelle Fiandre<sup>21</sup>. Inoltre, se certe città fiamminghe come Oudenaarde avevano reso omaggio ad Alessandro proprio con il dono di arazzi, l'inclusione di un tappeto in questa scena mostra l'attenzione che Sanvitale dedicò alle usanze del territorio o, più in generale, all'importanza che questi oggetti avevano nella celebrazione di eventi storici<sup>22</sup>. Sanvitale potrebbe essersi informato dell'ambasceria tramite il racconto del Campana, ma lo storiografo forniva pochi dettagli a proposito e non menzionava regali: a meno che Sanvitale non abbia trovato gli arazzi in una fonte non rilevata, ha inserito nel racconto dei fatti un'ecfrasi di propria invenzione.

L'arazzo di Lepanto segna un momento importante del poema, perché esemplare per la rappresentazione di Alessandro come continuatore del suo avo. Il legame fra Carlo V e suo nipote Alessandro è messo in evidenza con strategie intratestuali e intertestuali. In questa chiave va letta, all'inizio del primo libro,

<sup>18</sup> ROLAND BÉHAR, «*In medio mihi Cæsar erit*»: *Charles-Quint et la poésie impériale*, «e-Spania», consultato il 21 gennaio 2013.

<sup>19</sup> *Anversa conquistata*, p. 70. Nelle citazioni qui riportate sono stati resi conformi all'uso moderno le maiuscole all'inizio dei versi e l'accentuazione della preposizione 'a'.

<sup>20</sup> Questo procedimento mostra che i segmenti figurativi possono assumere una «funzione omologa a quella di molte strutture dicendi del poema», G. BALDASSARRI, *Ut poesis pictura*, cit., p. 631.

<sup>21</sup> Un esempio è la serie di arazzi commissionata da Gianandrea Doria che si trova nella villa del principe a Genova.

<sup>22</sup> Dopo la sua capitolazione (1582) la città di Oudenaarde regalò ad Alessandro una serie di tappeti rappresentanti episodi della vita di Alessandro Magno, uno degli *exempla* classici a cui egli fu spesso paragonato (Cfr. DIRK VAN ASSCHE, *Meer dan groen. Oudenaardse wandtapijten*, «Ons Erfdeel», 42 (1999), p. 767).

l'apparizione dell'imperatore in sogno ad Alessandro; lo esorta («va', vedi e vinci») a conquistare Anversa, predicendogli il trionfo<sup>23</sup>. Un altro indizio è il riferimento nell'avvertenza all'*Italia liberata da' Gotti* di Gian Giorgio Trissino, un poema scritto nella prima metà del Cinquecento e dedicato alle imprese imperialistiche di Carlo V<sup>24</sup>. L'impiego dell'endecasillabo sciolto può essere considerato un ulteriore richiamo all'*Italia liberata*, un dato rilevante perché conferma la valenza politica, filo-imperiale, attribuita dai posteri all'*Italia liberata* e alla sua forma metrica. Anche l'ecfrasi, nel contesto dell'*Anversa conquistata*, pare inserire l'opera in una corrente (ancora da confermare) di poemi encomiastici pro-asburgici a cui diede l'avvio il Trissino. All'interno del testo, la successione di due tecniche retrospettive riepiloganti le *gesta* storiche (cioè, il canto e l'ecfrasi) serve a uno scopo puramente encomiastico: tramite il richiamo a Carlo V, la celebrazione acquista un valore dinastico e si proietta attraverso il nipote Alessandro sui discendenti Odoardo e Ranuccio<sup>25</sup>.

L'ecfrasi, con il riferimento alla battaglia di Azio (31 a.C.), in cui Ottaviano Augusto sconfisse Marco Antonio, crea allo stesso tempo una continuità letteraria con il mondo antico:

Quinci l'Epiro, e 'l Cefalenio lido,  
et quindi l'Attio, che a mirar d'Augusto  
hebbe, e d'Antonio la naval tenzone,  
(Quasi luogo fatale à grandi imprese) [...] <sup>26</sup>.

Dall'epica latina in poi, Azio si è caricata di significati che hanno dato vita a due filoni nella letteratura romanza<sup>27</sup>. Mentre una prima corrente, di tendenza romanzesca, enfatizza l'aspetto erotico dell'episodio e la viltà di Marco Antonio che segue Cleopatra<sup>28</sup>, nella letteratura filo-imperiale la battaglia di Azio è piuttosto evocata per suggerire una linearità epica nella storia: la vittoria dell'impero si

<sup>23</sup> «“Conosci l'Avo tuo, son Carlo Quinto, / [...] / che a grand'huopo, Nipote, i mi ti scopro. / Nuncio del Ciel son'io, che de l'impresa, / a cui t'appresti, havrai vittoria certa, / [...] / che per tornar quella smarrita greggia / al sacro ovile, ha Dio Te solo eletto; / va', vedi, e vinci, e con le tue vittorie, / di cui fia tromba la verace fama, / te stesso inalza, e la real tua Prole», *Anversa conquistata*, pp. 10-11.

<sup>24</sup> SERGIO ZATTI, *L'ombra del Tasso*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 81-87; MERCEDES BLANCO, *Giangiorgio Trissino, poète de l'empereur, «e-Spania»*, consultato il 21 gennaio 2013.

<sup>25</sup> Nell'ultimo libro dell'*Anversa conquistata* l'autore compara la ricca cena a Beveren ai banchetti offerti da Ranuccio «con reale, / splendissima pompa, che / d'Antonio, e di Lucullo ancor le cene avanza» (p. 69), mentre la cittadella ricostruita ad Anversa dal Farnese ricorda quella di Parma.

<sup>26</sup> *Anversa conquistata*, p. 73.

<sup>27</sup> DAVID QUINT, *Epic and Empire. Politics and Generic form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 31-45.

<sup>28</sup> Già Tasso aveva raffigurato la battaglia in chiave romanzesca nel sedicesimo canto della *Liberata*, in cui l'episodio è evocato attraverso l'ecfrasi (XVI, 6-7).

protende nelle imprese successive e si presenta come la prefigurazione per eccellenza dell'egemonia romana o asburgica al momento della battaglia di Lepanto<sup>29</sup>. Nell'*Anversa conquistata* la linearità epica si estende da Azio e Lepanto ad Anversa, una continuità messa in atto da una *mise en abyme*: nell'osservare l'arazzo donato, Alessandro si riconosce nell'immagine rappresentata, che fa «meravigliose prove / con quella mano à le vittorie nata»<sup>30</sup>.

Anche l'ecfrasi dell'*Anversa liberata*, in cui gli arazzi formano un ciclo vetero-testamentario, collega il presente del poema a un passato esemplare. Nel campo cattolico si dà l'ordine di celebrare una messa in seguito alla battaglia narrata nel primo canto. Successivamente, si legge nel terzo canto come le città intorno ad Anversa, già riconvertite da Alessandro, si «fregiano a meraviglia»: le case di Dio sono decorate con opere sante e splendono di luce; si aprono le loro finestre e si «purgano» i pavimenti. Il narratore fissa lo sguardo del lettore su una serie di arazzi in cui si ammirano la traversata del Mar Rosso da parte degli ebrei (III, 55-59), la realizzazione del tabernacolo e dell'arca, del serpente di bronzo (III, 60-66) e del tempio di Salomone (III, 67-70).

Nonostante le vicende di Mosè siano presenti nelle collezioni di arazzi più celebri del secolo, sembra che quelli dell'*Anversa liberata* non abbiano un referente reale e che la scena provenga dall'immaginazione dell'autore<sup>31</sup>. Questo canto manifesta vari punti in comune con alcuni passi dal contenuto liturgico o biblico della *Gerusalemme liberata* e della *Conquistata*, e l'ecfrasi pare più che altro motivata dalla forza allegorica delle immagini<sup>32</sup>. Se il popolo ebraico può essere considerato l'archetipo di una comunità che dopo un periodo d'infedeltà ritorna sulla retta via della vera religione, l'ecfrasi esprime un programma nel contempo encomiastico e controriformistico.

La traversata del Mar Rosso del primo arazzo era un tema consueto nelle celebrazioni per la battaglia di Lepanto, in cui i vincitori s'identificavano con il popolo eletto che punisce l'infedele<sup>33</sup>. Nell'*Anversa liberata* Mosè diventa il termine di paragone per Alessandro Farnese, con un significato forse storico,

<sup>29</sup> D. QUINT, *Epic and Empire*, cit., p. 49.

<sup>30</sup> *Anversa Conquistata*, p. 77.

<sup>31</sup> Ringrazio Francesca Ferzoco per la segnalazione di alcune tele della collezione dei Gonzaga su temi affini, sulle quali si veda GUY DELMARCEL, *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, Milano, Skira, 2010.

<sup>32</sup> Nella *Gerusalemme liberata* (canto XI) i cristiani implorano, alla vigilia della battaglia, i favori del cielo con pubbliche preghiere. Della *Conquistata* si notano più che altro i riscontri fra il sogno di Goffredo e la visione celeste di Alessandro. Cfr. per l'importanza del sacro nella *Gerusalemme conquistata* PAOLA CASELLA, *La Gerusalemme contro-riformata del Tasso: raffronti e linee di forza*, in «Lezioni bellinzonesi», 4 (2011), pp. 106-136.

<sup>33</sup> Cfr. CECILIA GIBELLINI, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 59.

oltre che simbolico, se si considera l'importanza che i contemporanei attribuivano al ponte sulla Schelda e alle vittorie ottenute nei terreni paludosi intorno alla città<sup>34</sup>. Tanto per Alessandro quanto per Mosè la presenza dell'acqua divenne, da ostacolo, mezzo per sconfiggere il nemico. Riprendendo l'episodio del Mar Rosso, l'arazzo associa per analogia Alessandro a Mosè, in quanto esemplari guerrieri eletti da Dio. L'analogia si estende all'ecfrasi che riguarda l'episodio del serpente di bronzo raffigurato nell'arazzo successivo, dove l'intercessione di Mosè simbolizza la missione di Farnese raccontata nell'*Anversa liberata*, cioè la riconciliazione con Dio del popolo errante<sup>35</sup>.

Nel secondo arazzo l'accento si sposta sull'ecfrasi stessa. Si descrivono la realizzazione artistica del tabernacolo, i vestiti del prete Aaron e la creazione del serpente di bronzo:

Nella vicina seta il guardo imprende  
a mirar piazza ch'è del Ciel disegno:  
cento cubiti lungo un lato stende,  
e l'altro ha ne' cinquanta il suo ritegno ;  
colonna d'ogni intorno all'aria ascende,  
onde ha pendente bisso alto sostegno, -  
bronzo ha la base, e nobile ornamento  
la rende illustre di scolpito argento.

Del fecondo Isdraelle i figli armati,  
nel servaggio d'Iddio non saldi ancora,  
gli ergon d'intorno i padiglioni aurati,  
ed ella guarda il campo, ed ei l'onora.  
Cinge la siepe serica i beati  
vasi, onde 'l Cielo i sacrificii odora,  
e l'Area asconde, u' sotto all'ali d'oro  
coprono i Cherubin sacro tesoro<sup>36</sup>.

Insieme al tempio di Salomone, l'arca, prescritta da Dio nell'*Esodo* (25-27), simboleggiava nell'ideologia cattolica la volontà divina su cui si fonderebbe l'arte sacra. Rivendicando l'importanza dello splendore materiale degli oggetti sacri, l'ecfrasi si fa portavoce della posizione cattolica in una delle principali controversie all'epoca della Controriforma<sup>37</sup>. Essa contiene allo stesso tempo la condanna

<sup>34</sup> Al ponte si riferisce lo stesso autore dell'*Anversa liberata*: I, 82; II, 21.

<sup>35</sup> «Ma s'interpone (e fra 'l delitto e l'ira / è qual torrente gonfio il varco toglie) / alla vendetta, che dal Ciel martira, / cortese lingua che Mosè discioglie», *Anversa liberata*, stanza cancellata dopo III, 65 (p. 188).

<sup>36</sup> Ivi, III, 60-61.

<sup>37</sup> Cfr. GIUSEPPE SCAVIZZI, *The Controversy on Images. From Calvin to Baronius*, New York, Toronto Studies in Religion, 1992.



del «popol incostante», termine similmente impiegato per designare i ribelli dei Paesi Bassi<sup>38</sup>:

Scorgi che dotta man di bronzo forte  
dell'angue micidial forma il sembante,  
sì ch'un girar di ciglio e l'empia morte  
scaccia e l'error del popolo incostante<sup>39</sup>.

Nel suo complesso l'ecfrasi del secondo arazzo si legge a sua volta come una specie di *mise en abyme*: al livello del racconto principale, che dà luogo all'ecfrasi e pertanto funge da cornice in cui è narrato l'omaggio dei fiamminghi a Dio dopo un periodo di "smarrimento" religioso, corrisponde un secondo piano, quello dell'immagine biblica e simbolica rappresentata nell'ecfrasi. Celebrando la nuova alleanza con i cattolici e con Dio, i fiamminghi eguagliano gli ebrei che avevano onorato Dio dopo l'episodio del vitello d'oro. Attraverso la produzione di opere sacre e tessuti pregiati, l'«industrie man» del belga copia in tale senso la «dotta man» ebraica. Gli arazzi partecipano così attivamente alla rivalutazione della fede, l'argomento principale del poema, che si palesa ulteriormente nella rappresentazione del fastoso tempio di Salomone nell'ultima tela:

Tempio che mille volte alme rubelle,  
ahi, profanâr di popolo tropp'empio,  
e 'nceneriro al fin: ma nuova poi  
tornò Fenice e si posò tra noi.

D'eccelso ingegno rende ogni lavoro  
Con prezioso onor ricco e lucente,  
e di marmi e di bronzi e di tesoro  
nelle mura sublimi arte eccellente;  
[...]  
Di Cherubini e palme e mille alteri  
Simulacri dipinto apparvi il muro:  
entro vi preme il dorso a tauri fieri  
chiuso in concavo bronzo un mar sicuro;  
spruzza i cristalli teneri e leggieri  
tra Cherubini e tori un fonte puro.  
Tal d'immagini varie il tempio adorno  
Vuol Dio che splenda e si vagheggi intorno<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> «Anversa, mal costante, ora a' deliri / folle si volse, or resse animo forte», *Anversa liberata*, I, 93, 5-6.

<sup>39</sup> Ivi, III, 66, 1-4.

<sup>40</sup> Ivi, III, 67, 5-69.

Accompagnata dal paragone della fenice, l'ecfrasi riferibile all'arazzo del Tempio configura la reincarnazione eterna della vera fede. Il tempio di Salomone e l'arca dell'alleanza erano già entrati nel repertorio simbolico della tradizione cristiana in epoca medievale, fino a divenire metafore della presente e futura Chiesa cristiana: in tale ottica va interpretata anche l'ecfrasi nell'*Anversa liberata*<sup>41</sup>.

All'interno del contesto storico a cui è collegata, essa ha un significato ancora più preciso, alludendo anche alla "rinascita" delle chiese dopo la riconversione cattolica delle Fiandre. Quando parti delle Fiandre erano cadute in mano ai calvinisti a partire dal 1566, il territorio aveva subito un'ondata d'iconoclastia che condusse a una riorganizzazione più sobria degli spazi liturgici: il narratore rievoca tale avvenimento nell'*Anversa liberata* richiamando alla mente «i templi e gli altar, regii splendori, / dal foco di Calvin distrutti ed arsi» e «le rapine de' vasi e de' tesori / ove il gran sacrificio a Dio suol farsi» (I, 28). Dopo la riconversione ottenuta dal Farnese, molte chiese furono ristrutturate secondo le norme cattoliche, dando inizio al secolo d'oro dell'arte sacra fiamminga in cui la missione di numerose opere artistiche era quella di difendere i dogmi sanciti dal Concilio di Trento. Opponendosi alla sobrietà iconografica dei calvinisti e insistendo sulla continua (ri)creazione dell'arte sacra, l'ecfrasi dell'*Anversa liberata* reagisce polemicamente all'iconoclastia protestante. Nell'insistere sul fasto sacro come specchio del divino, la complicità tra parola e immagine dell'ecfrasi richiama la retorica dei gesuiti<sup>42</sup>:

Godon le mura infra le sete e gli ostri,  
credendo sceso il Paradiso in loro :  
e dello sfarzo onde 'l suo Dio s'onora  
qua giù, godon la sù gli Angeli ancora<sup>43</sup>.

Che l'ecfrasi del tempio di Salomone elabori tale dimensione controriformistica del poema, risulta evidente dal "gioco di limiti" tra lo spazio del racconto e lo spazio della rappresentazione artistica. La struttura a scatole cinesi ottenuta dall'inserimento del tempio di Salomone all'interno del tempio fiammingo si complica quando i due spazi finiscono per coincidere. La continuità tematica nei versi sopra citati suggerisce che questi alludono sempre al tempio di Salomone, pur implicando nella strofa successiva uno spostamento dal livello dell'ecfrasi a quello più generale della chiesa fiamminga che svolge la funzione di cornice:

<sup>41</sup> Cfr. TESSA MORRISON, *Bede's De Tabernaculo and De Templo*, «Journal of the Australian Early Medieval Association», 3 (2007), pp. 253-257.

<sup>42</sup> Cfr. MAARTEN DELBEKE, *The Art of Religion. Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome*, Farnham, Ashgate, 2012; MARC FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

<sup>43</sup> *Anversa liberata*, III, 70, 4-8.

(Tal d'immagini varie il tempio adorno  
Vuol Dio che splenda e si vagheggi intorno.)

Si nascosta non v'è che non si mostri  
Pietra, cinta d'onor di gemme o d'oro;  
mano industrie non è che non dimostri  
quanto s'innalza belgico lavoro<sup>44</sup>.

L'oscillazione dovuta a una tale sovrapposizione di spazi crea una sorta d'ibridazione visiva, un passaggio da un livello allegorico a uno di primo piano che viene oscurato dalle modalità stesse della *mise en abyme*<sup>45</sup>. In questo modo si ottiene, un'altra volta, un effetto di continuità, o di reiterazione, tra il passato biblico dell'ecfrasi e le vicende dell'assedio di Anversa. Analogamente a quanto si è osservato per l'*Anversa conquistata*, uno dei mezzi preferiti per produrre tale senso è la rappresentazione di arazzi, all'epoca usati per celebrare eventi importanti tra cui battaglie e conquiste. Se da questo punto di vista è significativa già la sola presenza dei tappeti nei poemi, sono soprattutto i connotati delle immagini e le modalità con cui esse si integrano nella macrostruttura dei poemi, a ribadire il senso del racconto. Dal compromesso che le immagini testuali delle *Anverse* trovano fra invenzione poetica, tradizione letteraria e significati storici, si originano dei segni da porre in analogia con il senso veicolato dai poemi nel loro complesso. Le ecfrasi, pertanto, ne riproducono l'ideologia: trionfale e imperiale nell'*Anversa conquistata*, religiosa nell'*Anversa liberata*<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Ivi, 69, 7-70, 4.

<sup>45</sup> Nell'*Anversa liberata* il carattere illusorio della rappresentazione è similmente tematizzato altrove nel racconto, andando da una classica gara tra arte e natura («ivi schernio dotto pittor natura / ugualmente con l'arte e co 'l tesoro: / ella vi mira, e dubbia anco s'appressa,/ e stende il braccio a disgiannar se stessa», III, 53) all'idea di una raffigurazione vivente la cui percezione è condizionata dallo spazio sacro («E certo con tal forza alletta i sensi / ne' finti volti i serico pennello, / che moto e vita e spirto aver ti pensi / ciò ch'è sì graziosa opera di quello; / ma per che fermo e tacito convensi / star là dove s'adora il sacro Agnello, / se non battono il ciglio o forman detto, / reverenza l'appelli e non difetto», III, 54). Sugli scivolamenti d'immagine tipici dell'epoca cfr. MARCO ARNAUDO, *Il Trionfo di Vertunno. Illusioni ottiche e cultura letteraria nell'età della Controriforma*, Lucca, Pacini Fazzi, 2008.

<sup>46</sup> Ringrazio Paola Casella, Luca Dell'Omo e Nina Lamal per i preziosi suggerimenti.

